L'homme sauvage dans l'iconographie alpine à la fin du Moyen Âge

D'une figure du désordre à un usage apotropaïque des images

Florent Pouvreau

Zusammenfassung

Der Wilde in der alpinen Vorstellung des ausgehenden Mittelalters (13.–16. Jahrhundert). Mythos und Realität eines populären Motivs der Ikonografie

Der Wilde tauchte in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters in den Alpenbildern auf. Behaart, zwischen Mensch und Tier angesiedelt, wird er in verschiedenen kulturellen Kontexten präsentiert – uns informiert er dadurch über die variable Vorstellung, die man sich über die Wildnis machte. Auf zahlreichen Darstellungen erscheint er – weit entfernt von der Figur des Hirten, der von der Dorfbevölkerung übers Ohr gehauen wird, oder von jener des sexuell geleiteten Raubtieres – als Vermittler zwischen den Menschen und der Naturkräfte und als Beschützer. Eine Analyse von rund 20 solcher Repräsentationen über eine lange Dauer von fast vier Jahrhunderten zeigt für die Alpen in erster Linie den Einfluss idealisierter Repräsentationen des Wilden, wie sie in der urbanen Kultur ab dem 14. Jahrhundert entstanden. Die Darstellungen erlauben es zudem, einige Hypothesen über das Verhältnis von alpiner Reanthroposierung ausgangs des Mittelalters und dem Blick der Alpenbewohner auf ihren Lebensraum zu formulieren.

L'homme sauvage des légendes alpines contemporaines apparaît souvent comme un pâtre solitaire et taciturne. Connaisseur des secrets de la nature, il fascine les hommes qui le rencontrent et intervient parfois comme l'initiateur de la fabrication du beurre et du fromage.[1] Le sauvage des fêtes populaires, lui, s'apparente

davantage à un prédateur: jusqu'au milieu du XIXe siècle celui des carnavals alpins poursuivait souvent de jeunes villageoises, étant à cette occasion chassé et parfois jugé et mis à mort.[2] L'association de la bestialité à la puissance – voire la violence – sexuelle se rapproche de certains caractères du sauvage médiéval livrés par la littérature, l'hagiographie, le théâtre courtois ou les carnavals.[3]
Ces deux visages biens connus de l'homme sauvage, plaçant le personnage à l'interface de l'humanité et de l'animalité, ont souvent influencé la lecture des images du Moyen Âge tardif. Plusieurs études, mêlant témoignages actuels, images médiévales et modernes et sources antiques, versent ainsi dans l'écueil du catalogue symbolique et de la recherche absolue d'une cohérence alpine de la figure en rapport au folklore contemporain.[4] Si l'homme sauvage est une figure qui traverse les temps et les espaces,[5] à l'image de la sirène par exemple, la perspective historique invite à replacer chaque œuvre dans son contexte social et culturel. Elle nécessite de considérer l'image médiévale comme un «objet»6 impliquant des pratiques variables, et de s'intéresser aux spécificités de ce média: l'absence d'images transgressives par exemple, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, impose une distance avec les rares témoignages de fêtes et de carnavals populaires.[7]
Le propos s'appuie sur une vingtaine d'images, essentiellement italiennes, produites entre la fin du XIIe siècle et le XVIe siècle (fig. 1).[8] Celles-ci constituent un corpus relativement réduit mais cohérent, permettant de saisir les évolutions de la figure dans le temps long ainsi que les variations régionales entre l'espace germanophone et italophone.
Organisé autour d'une partie centrale consacrée à l'analyse de la fonction protectrice des images du sauvage à partir de la seconde moitié du XVe siècle, le propos débute par l'examen des quelques images antérieures à cette période, dans lesquelles le personnage apparaît comme un représentant du désordre, brouillant la frontière entre l'homme et l'animal. Une dernière partie permet enfin d'apprécier le rôle que joue l'iconographie des saints hirsutes dans le renversement de la figure observé au préalable.

Du sauvage contre-modèle …

L'homme sauvage apparaît à bien des égards, dans de nombreuses sources du Moyen Âge, comme un «lieu» de rencontre entre l'homme et l'animal sauvage. Hirsute et animé par un instinct bestial, il est parfois présenté comme le gardien

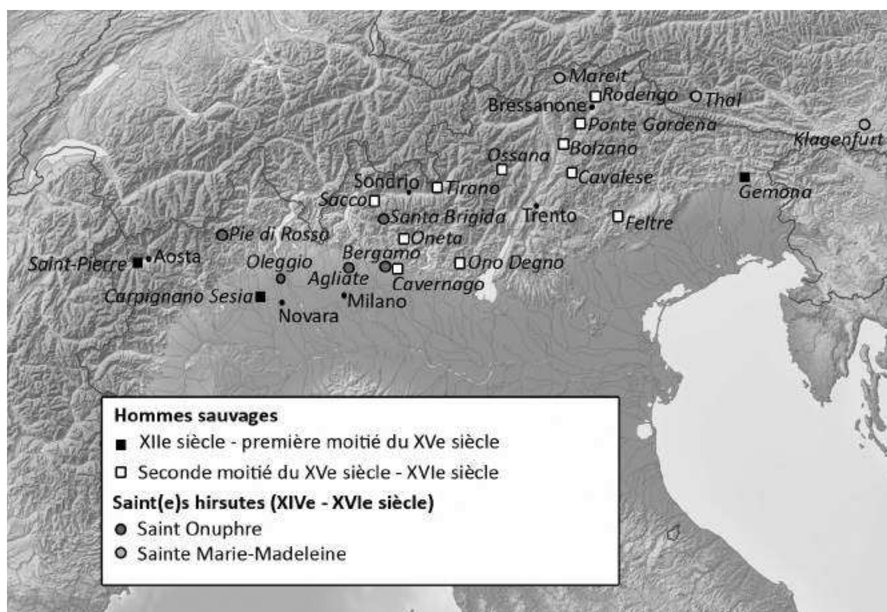


Fig. 1: *Localisation des images d'hommes sauvages et de saints hirsutes.*

des bêtes de la forêt.[9] Cet aspect du personnage n'apparaît dans les Alpes que pour un nombre limité d'images, produites avant la seconde moitié du *Quattrocento*. La première figuration de l'homme sauvage dans l'espace alpin semble être celle du velarium de l'abside de l'église San Pietro à Carpignano Sesia (province de Novare) dans la seconde moitié du XII[e] siècle (fig. 2). La fresque laisse apparaître un corps velu faisant face à un homme dont il ne reste que la tête. Les lacunes ne permettent pas une identification formelle de la scène, mais la position de l'image, et d'autres fragments de la fresque, autorisent la formulation d'une hypothèse. Bien que le sens précis de l'image soit impossible à restituer, il est fort probable que le sauvage intervient ici, dans un lieu saint, en qualité de contre-modèle, figurant le mal dans une perspective pédagogique.[10] L'image est en effet située en regard d'un personnage terrassant un dragon. La dimension éminemment morale de cette image laisse alors penser à une opposition du même ordre pour celle du sauvage.

L'Homme sauvage intervient également comme un contre-modèle, chevaleresque cette fois-ci, dans les peintures profanes du château de Rodengo (Tyrol du sud) Il s'y trouve un cycle de peintures murales datant de 1220–1230 qui illustrent

des scènes de l’adaptation allemande d’*Yvain* de Chrétien de Troyes. Ce cycle, qui est le premier exemple connu de fresques arthuriennes, comporte une représentation du sauvage gardant la fontaine magique.[11] Le choix du sujet, très original à l’époque, répond alors à une volonté d’identification et de distinction des commanditaires.[12] Contrairement à l’ancienne noblesse germanique, la famille von Rodank, récemment promue à l’aristocratie et vassale de l’évêque de Bressanone, choisit une matière écrite qui s’écarte de l’histoire (la fiction arthurienne) pour construire son identité. Figure antithétique du chevalier dans la littérature courtoise,[13] le sauvage se confond dans ce passage de l’œuvre de Chrétien de Troyes avec celle du paysan, ou du «vilain».[14] Il est décrit comme un être hybride, dont le visage est composé d’une addition désordonnée de traits animaux. Cette particularité physique, également présente sur les fresques, rend le personnage inquiétant car elle efface la frontière entre l’humain et l’animal. Les auteurs médiévaux, héritiers de Saint Augustin, s’accordent en effet sur l’existence d’une différence fondamentale entre l’homme et l’animal, la suprématie du premier sur le second procédant de la capacité de raison et de l’éternité de l’âme humaine. L’ambiguïté gênante du personnage est alors rapidement dissipée dans le texte. Répondant au chevalier Calogrenant sur sa vraie nature, le sauvage lui indique qu’il est un homme, puis qu’il est le gardien des bêtes de la forêt. L’identité aristocratique se construit ainsi sur ces murs en opposition à un monde «sauvage», incarné à la fois par les animaux et les paysans. Il semble que cette image précoce – qui ne correspond d’ailleurs pas à l’homme sauvage velu qu’on rencontre dans l’iconographie médiévale à partir de la fin du XIIe siècle – soit le seul exemple où la charge identitaire investie dans les figures chevaleresques permet d’interpréter la rencontre de l’homme et du sauvage comme un jeu d’opposition entre nature et culture.
Toujours dans les Alpes orientales, un couple de sauvages apparaît également sur un cycle de fresques du milieu du XIVe siècle dans la *Casa Antonelli* de Gemona in Friuli. Les deux personnages chassent un oiseau et, sur la paroi, voisinent avec deux autres couples monstrueux, ainsi que deux buveurs.[15] Ces sujets «profanes» sont accompagnés d’images «sacrées» (Vierge à l’enfant, sainte Marie-Madeleine, saint Pierre, saint Christophe), ces dernières étant regroupées et spatialement dissociées des précédentes. Un jeu d’opposition s’opère ainsi, d’une manière semblable aux exemples précédents, entre modèle et contre-modèle.
Un dernier exemple, plus tardif, peut être associé à ce type d’images. Il s’agit d’un modillon de la «salle des têtes» du château de Saint-Pierre, dans la vallée

Fig. 2: *Homme sauvage face à un homme. Source: Fresque anonyme, vélarium de l'abside de l'église San Pietro à Carpignano Sesia, dernier quart du XII*e *siècle.*



d'Aoste, représentant un sauvage en buste tenant une massue.[16] Vers 1432, à la demande de Jean Sarriod de la Tour, le plafond en bois de ce salon d'honneur a été orné de 171 modillons sculptés figurant des animaux, des êtres fantastiques, des diables mais également des laïcs (musiciens, lèche-culs, dames et courtisans). L'ensemble iconique, par la facture et les sujets représentés, est très proche d'un programme de miséricordes et préfigure pour certains auteurs celui de la cathédrale d'Aoste, réalisé une quarantaine d'années plus tard.[17] L'homme sauvage intervient ici, parmi les monstres, les animaux, les diables et les hommes comme l'un des représentants de la multitude angoissante des créatures, mais également comme une figure transitoire entre humanité et animalité, brouillant les limites, et participant ainsi de l'idée de désordre.

… à l'homme sauvage protecteur

Dans la seconde moitié du XVe siècle une iconographie apotropaïque du sauvage se développe à partir du nord de la Lombardie, dans les milieux de notables urbains et nobiliaires. L'exemple le plus connu et le mieux conservé est celui des fresques de la *Camera Picta* de Sacco (Val Gerola), exécutées en 1464 par

deux peintres de la famille des Baschenis.[18] À l'intérieur d'une pièce qui servait probablement de cabinet de travail à Augusto Zugnoni, le notaire propriétaire de la maison,19 un homme sauvage peint à fresque à gauche de la porte d'entrée se présente en ces termes au spectateur: «Je suis un homme sauvage par nature. À celui qui m'offense je fais peur.»[20] (fig. 3) Le terme «nature» est ici employé dans son acception la plus commune, désignant la particularité fondamentale des êtres individuels. Le caractère «sauvage» est présenté comme constitutif et définitif, procédant de la «force invisible qui meut l'univers».[21] C'est cette nature sauvage qui conditionne la conduite de notre personnage, celui-ci se limitant à une forme d'instinct, à savoir la réaction à l'agression. Les peintres de Sacco proposent ainsi un sauvage raisonnable et une sauvagerie associée à une forme de justice, à l'opposé d'une définition savante de la sauvagerie, caractère propre aux bêtes féroces présenté comme un comportement injustement agressif.[22] Le sauvage, de plus, s'identifie lui-même comme tel, et dissipe toute ambigüité sur son statut. Il n'est ni un homme, ni un animal, mais un être merveilleux, à part. Au-delà de la question de «l'être», l'homme sauvage apparaît également comme le représentant du monde sauvage, c'est à dire du «lieu». Or cet espace sauvage n'est pas opposé, mais associé au monde domestique dans l'ensemble des fresques de la *camera picta*. Le «programme» semble (entre autres) répondre autant à la recherche de la protection divine qu'à la volonté de proposer et de garantir un ordre, gage de stabilité et de bonne gestion du foyer. La présence du commanditaire à côté de la déposition[23] nous renseigne d'abord sur le caractère votif de l'image et s'il n'est pas certain qu'il s'agit d'une image apotropaïque, la présence d'un saint protecteur et thaumaturge comme saint Antoine abbé permet néanmoins d'en formuler l'hypothèse.[24] La recherche de protection apparaît également à travers l'allégorie de la raison ou du discernement figurée par un archer capable de reconnaître les hommes fautifs.[25] Cette célébration de la clairvoyance se retrouve exprimée sur la série de phylactères des murs Sud et Est portant des maximes moralisantes en latin et en langue vulgaire. Leur contenu est constitué par des conseils de piété ainsi que des injonctions à l'humilité, la tempérance et le bon gouvernement de la maison. Ainsi la relation de l'homme au monde sauvage ne se joue pas sur le mode de l'opposition nature/culture, mais sur celui de l'association: postés de part et d'autre de la porte l'archer et l'homme sauvage coopèrent pour protéger la demeure.

L'homme sauvage occupe une fonction similaire dans le programme d'une autre *camera picta,* réalisée à Ossana (Val di Sole) à la fin des années 1480. La demeure se trouve dans le Trentin, mais le commanditaire ainsi que les artistes,



Fig. 3: *Homme sauvage. Source: Fresque de Simon et Battatestinus (famille Baschenis), mur Est de la Camera Picta Zugnoni Vaninetti, Sacco in Val Gerola, 1464.*

qui appartiennent très probablement comme à Sacco à la lignée des Baschenis, sont en revanche bergamasques.[26] Le personnage est peint à fresque à gauche de la porte originelle, à l'intérieur d'une pièce couverte par plusieurs motifs sacrés et profanes, parmi lesquels se trouve une inscription en langue vulgaire. À la différence de l'image de Sacco, le sauvage est, cette fois, armé d'une lance.

Près de Bergame, à Cavernago, un homme sauvage apparaît également dans le premier programme de fresques du château Malpaga. Bartolomeo Colleoni fait réaliser une série d'aménagements et de décors à partir de 1456, et meurt en 1475. Entre ces deux dates, la paroi orientale de la cour est ornée d'un homme sauvage imposant, posté sur les murs pour repousser l'ennemi et protéger la bâtisse.[27] L'image occupe ici, comme dans les deux exemples précédents, une position d'interface entre l'extérieur et l'intérieur.
Deux images lombardes plus tardives, accompagnées d'inscriptions, sont également très explicites. À Oneta, dans le val Brembana, un homme sauvage peint à fresque au milieu du XVIe siècle, à l'entrée de la *Casa di Arlecchino,* avertit le visiteur: «qui n'est pas courtois n'entre pas dans ma maison. S'il vient un fainéant je lui donnerai de mon bâton.»[28] La bravade est soulignée par le geste menaçant du sauvage brandissant sa massue. À Tirano, dans la Valteline, deux hommes sauvages peints à fresque dans la seconde moitié du XVIe siècle gardent l'une des portes de la ville (fig. 4). Situés à l'intérieur de la *porta poschiavina,* les deux personnages participent d'un ensemble iconographique réalisé lors de la domination des ligues grisonnes sur la ville.[29] Sur la façade orientale, une figuration de la Justice est accompagnée d'une inscription à la gloire des trois Ligues.[30] Le rôle des deux personnages dépasse celui de simples gardiens: les forces sauvages sont convoquées afin de garantir la sécurité et l'ordre juste de la vie civile. L'intervention du sauvage comme intercesseur et garant de la justice rejoint ici la fonction de celui des fêtes valaisannes de la même période, où un villageois déguisé en homme sauvage chantait un texte évoquant les injustices commises par les puissants à l'égard du peuple.31 Le choix des sauvages et leur association à la stabilité et la justice ne sont pas fortuits dans le cas de Tirano. À partir du XVIe siècle l'homme sauvage apparaît en effet sur les armoiries de l'une des trois Ligues grises, celle des Dix juridictions. L'image fonctionne donc également dans ce cas comme un outil de propagande politique et fait écho, comme nous l'avons montré, à une tradition iconographique préexistante dans les Alpes au nord de Bergame.
Ce dernier exemple invite à considérer le rôle que tient le sauvage dans les Alpes germanophones. Dans le Trentin, le personnage apparaît à Cavalese dans le Val di Fiemme dès la fin du XVe siècle. Sur la paroi occidentale du palais Riccabona, édifié par la famille autrichienne des Firmian, une famille sauvage a été peinte à fresque à l'extérieur de l'édifice et semble, comme pour les images lombardes, garder les lieux.32 L'homme sauvage se retrouve également associé aux armoiries de certaines familles. C'est le cas par exemple pour deux hommes



Fig. 4: *Homme sauvage. Source: Fresque anonyme, intérieur de la porta poschiavina, Tirano, vers 1551.*

sauvages portant un écu dans la *Stube gotica* du castel Trostburg de Ponte Gardena réalisée vers 1520.[33] Un bas-relief figurant un homme sauvage a également été sculpté à Bolzano sur une stèle de la famille Menz à la fin du XVI^e siècle.[34] Dans ce contexte, le personnage est alors le représentant de la continuité et de l'«intemporalité» de la lignée.

Un lien étroit entre images sacrées et profanes

L'usage apotropaïque de la figure du sauvage n'est pas une spécificité montagnarde mais se retrouve également au nord des Alpes. À partir de la seconde moitié du XIVe siècle, dans toute l'Europe, l'homme sauvage cesse en effet d'apparaître systématiquement comme une figure du désordre et devient de plus en plus fréquemment le représentant d'un «ordre» naturel ou dynastique: il commence à triompher du chevalier et apparaît sur de nombreux blasons comme le garant de la fertilité et de la stabilité des lignages.[35] Dans les espaces flamand et germanique, il est parfois investi du pouvoir de chasser les démons ou le mauvais œil et se retrouve comme d'autres créatures merveilleuses sur les enseignes de plomb que les hommes du XVe siècle attachaient à leur vêtement.[36] Si la fonction protectrice de ces images n'est pas un particularisme alpin, il semble tout de même qu'elle soit absente de l'Italie centrale et méridionale. Elle s'exprime de plus, comme nous l'avons montré, de manière sensiblement différente entre les Alpes italophones et germanophones. Ceci procède indubitablement de la conjonction de plusieurs facteurs, tant culturels que socioéconomiques. Rossana Sacchi souligne, par exemple, les parallèles que l'on peut établir, dans le contexte de la Renaissance, entre le sauvage et la figure antique d'Hercule.[37] Il est également probable que l'évolution de l'occupation humaine des Alpes au XVe siècle, après la crise du siècle précédent, a contribué à modifier les représentations des «espaces du sauvage».[38] Le manque d'éléments ne permettant pas de formuler une hypothèse solide concernant ce dernier aspect,[39] je me limiterai ici à la présentation d'un seul de ces facteurs: le développement dans les Alpes, à la même période, de l'iconographie des «saints sauvages».

Le XVe siècle voit en effet apparaître, dans les montagnes alpines, des figurations de saint Onuphre et de Marie-Madeleine hirsutes. L'iconographie de saint Onuphre velu, d'origine orientale, se diffuse depuis la Sicile et l'Italie méridionale à partir du XIIe siècle. Elle est attestée dans toute l'Italie et dans l'espace germanique dès le XIVe siècle, apportée en particulier par les ordres mendiants.40 Ainsi, à Bergame, saint Onuphre apparaît sur une fresque réalisée dans la basilique Santa Maria Maggiore dans la seconde moitié du XIVe siècle. Elle représente le saint de plein pied, entièrement couvert de poils et muni d'un bâton de pèlerin.41 L'image se diffuse au pied des montagnes piémontaises (Oleggio, église Santa Maria del Gaggiolo) et lombardes (Agliate, basilique Santa Maria Maggiore) au XVe siècle, et pénètre les hauteurs dans la seconde moitié du *Quattrocento*. Saint Onuphre apparaît par exemple sur les parois de l'église



Fig. 5: *Élévation de sainte Marie-Madeleine. Source: Panneau central du retable de Friedrich Pacher, église saint Korbinian de Thal, 1498.*

lombarde de Santa Brigida en 1478. Il figure à la gauche du Christ en *Imago Pietatis,* sous lequel est inscrit une oraison composée d'extraits de l'*Adoro te* de Grégoire le Grand. Selon Oleg Zarstrow il s'agit d'une image apotropaïque destinée à prémunir des retours de peste. Bien que cela ne paraisse pas évident;[42] cette prière [a]ccompagne souvent de telles représentations du Christ[43] et la pilosité du saint est loin d'évoquer une animalité plus ou moins inquiétante comme pour les images alpines antérieures au XVe siècle. Elle montre, au contraire, le caractère exceptionnel du saint dans ce contexte, et contribue à faire de son corps une «merveille». En Lombardie, les images d'Onuphre apparaissent d'abord dans les plaines au XIVe siècle, avant de coexister dans les montagnes avec celles de sauvages protecteurs dans la seconde moitié du *Quattrocento.* La concomitance observée impose l'idée d'une relation entre ces figures. Il est alors fort à parier qu'il s'agit d'une influence des images sacrées (antérieures dans les plaines) sur les images profanes: la glorification du corps saint hirsute aurait ainsi participé à «domestiquer» le sauvage des images.
Quelques figurations de Marie-Madeleine velue ont été réalisées dans le Sud Tyrol et la Carinthie à partir des années 1470· L'iconographie des pénitentes hirsutes (Marie-Madeleine et Marie l'Egyptienne) apparaît en Occident au début du XVe siècle, mais reste circonscrite à l'espace compris entre les Alpes et la mer du Nord.[44] Les rares images alpines se trouvent dans l'espace germanophone et sont l'œuvre de peintres allemands. Friedrich Pacher compose par exemple un retable pour l'église sainte Madeleine de Thal, dans lequel la sainte est recouverte d'une épaisse toison dans les épisodes de communion et d'élévation (fig. 5). L'absence d'images semblables de la sainte dans le reste des Alpes et dans l'espace italophone témoigne alors de la frontière culturelle germano-italienne attestée dans l'Est alpin à cette époque.[45] Jean Wirth associe le développement de pareilles images, dans l'espace germanique hors des Alpes, à la diffusion d'œuvres présentant l'homme sauvage comme éminemment positif, incarnant une nature sauvage «idyllique», au service soit d'une civilisation corrompue, soit d'une identité germanique naissante et mythifiée.[46] Il est vrai que les images de pénitentes hirsutes n'apparaissent qu'une cinquantaine d'années après ce que l'auteur considère comme un renversement de la figure de l'homme sauvage. Cependant, l'iconographie d'Onuphre velu, bien que peu diffusée en Allemagne, est attestée avant les images «positives» du sauvage.[47] Sans considérer que la relation entre les images sacrées et profanes est d'une nature strictement équivalente à celle observée en Lombardie, les rapports entre ces figures méritent néanmoins d'être réexaminés en détail.

Conclusion

L'homme sauvage des images alpines médiévales est donc pluriel. Personnage relativement familier, comme il l'est encore de nos jours, il prend selon les temps, les lieux et les acteurs des visages sensiblement différents. Il fonctionne d'abord, jusqu'au début du XVe siècle pour certaines images, comme une figure du désordre, bestiale et inquiétante, pouvant rendre confuse dans certains contextes la frontière entre l'humain et l'animal. Par un jeu d'opposition propre à l'iconographie de la fin du Moyen Âge, il participe ainsi à un discours au service d'un modèle moral ou identitaire. À partir de la seconde moitié du XVe siècle, le sauvage semble au contraire figurer les forces vives de la nature, étant parfois investi d'une fonction apotropaïque. Au-delà de la «signification» de l'image, parfois difficile à saisir aujourd'hui, c'est souvent le contexte thématique et l'emplacement des images qui dévoilent le «pouvoir» positif de celles-ci.

Ce dernier doit être mis en relation avec l'essor des images de saints hirsutes, qui apparaissent dans les montagnes selon une géographie particulière: Onuphre en Piémont et Lombardie, et Madeleine dans les Alpes orientales germanophones. Cette différence se retrouve pour l'homme sauvage de la fin de la période, entre les sauvages protecteurs des fresques lombardes et le sauvage «domestiqué» de l'héraldique germanique. Le contexte culturel semble alors, du moins au XVe siècle, plus déterminant que le contexte social, les commanditaires lombards étant aussi bien des représentants de l'ancienne noblesse bergamasque que des notaires de petites villes d'altitude.

L'homme sauvage des images alpines, aux XVe et XVIe siècles, s'est donc finalement éloigné de l'animal. Toujours associé à un monde sauvage fascinant, il n'est plus convoqué par les auteurs des images pour évoquer la dangereuse part animale de l'homme. Son caractère bestial ne survit alors que dans certaines légendes et surtout dans les manifestations carnavalesques, instant privilégié de l'inversion, du désordre et de la transgression.

Annexe: *Corpus des images alpines d'hommes sauvages et de saints hirsutes*

Technique/support	Figure représentée	Datation
Fresque	HS (Homme sauvage)	1175–1200
Fresque	Gardien de la fontaine	Vers 1220
Fresque	Onuphre	1300–1350
Fresque	Couple sauvage	Vers 1350
Fresque	S. Onuphre	XV[e] s.
Fresque	S. Onuphre	XV[e] s.
Modillon sculpté (bois)	HS	Vers 1432
Fresque	HS	1464
Retable	S. Marie-Madeleine	1450–1475
Fresque	HS	1456–1475
Fresque	HS	1450–1490
Fresque	S. Onuphre	1478
Fresque	HS	Vers 1480
Retable	S. Marie-Madeleine	1498
Fresque	Famille sauvage	Fin du XV[e] s.
Fresque	HS	XVI[e] s.
Retable	S. Marie-Madeleine	1509
Panneau peint	S. Onuphre	1520
Bas-relief (bois)	HS	Vers 1520
Fresque	S. Onuphre	1527
Fresque	HS	Vers 1550
Fresque	HS	Vers 1551
Pierre tombale	HS	Fin du XVI[e] s.

Artiste ou atelier	Origine, localisation, lieu de conservation
	Carpignano Sesia, église San Pietro
Hugo	Rodengo, château
	Bergame, basilique Santa Maggiore
Peintre frioulan	Gemona in Friuli, maison Antonelli
	Agliate, basilique
	Oleggio, église Santa Maria del Gaggiolo
	Saint-Pierre, château Sarriod de la Tour
Simon et Battatestinus (fam. Baschenis)	Sacco in Val Gerola, Camera picta
	Klagenfurt; Landesmuseum für Kärnten
Peintre bourguignon	Cavernago, château Malpaga
Famille Baschenis	Ossana in Val di Sole, *Casa degli affreschi*
Famille Baschenis (?)	Santa Brigida, église
Peintre bergamasque	Ono Degno; Feltre, coll. Privée
Friedrich Pacher	Thal, église St-Korbinian
	Cavalese, palais Riccabona
	Feltre, palais de Mezzan
Matthias Stöberl	Mareit, église S[te]-Marie-Madeleine
	Tyrol; Stuttgart, Staatsgalerie, 1780
	Ponte Gardena, château Trostburg
Graziano Scolari	Pie di Rosso di Ferrate
Peintre bergamasque	Oneta, *casa di Arlecchino*
	Tirano, *porta poschiavina*
	Bolzano; Bolzano, Museo civico

Notes

1 Sur cette question, voir l'article de C. Abry, «Les récits d'origine et l'‹Homme Sauvage›. Spéculation mythique et spéculation économique dans les Alpes, autour d'un résidu laitier», *L'Homme et les Alpes*, Grenoble 1992, pp. 381–384. Pour les Alpes orientales, voir C. Poppi, «Il tipo simbolico ‹uomo selvaggio›: motivi, funzioni e ideologia», *Mondo Ladino,* 10, 1986, pp. 95–118. Pour le Piémont, voir G. Plazio, *La Cera, il latte, l'uomo dei Boschi. Mitologia e realtà sociale in una comunità prealpina* [Rueglio, Val Chiusella], Torino 1979. Pour la Vallée d'Aoste, voir A. Betemps, «L'Homme Sauvage en Vallée d'Aoste», *Mythologie française,* 209, 2002, pp. 47–52.

2 C. Gros, «À la recherche des Hommes Sauvages», *La Vouivre. Culture et pensée Jungienne,* 13, 2003, pp. 55–66; *Id.,* «L'homme sauvage, une figure rituelle du Carnaval alpin», *Nous autres*, 2005, pp. 227–247. Le carnaval de Prats-de-Mollo dans les Pyrénées a conservé ces caractéristiques avec le personnage de «Jean de l'Ours».

3 À ce sujet, voir R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology,* New York 1970, pp. 12 ss.; B. Cazelles, *Le corps de sainteté d'après Jehan Bourche d'Or, Jehan Paulus et quelques vies des XII^e^ et XIII^e^ siècles,* Genève 1982; S. Kinser, «Wildmen in Festival, 1300–1550», in: W. F. H. Nicolaisen (éd.), *Oral Tradition in the Middle Ages,* Binghamton, New York 1995, pp. 144–160.

4 C'est le cas notamment du travail de M. Centini, *L'Uomo Selvaggio. Antropologia di un mito della montagna,* Torino 2000.

5 Sur les racines antiques de la figure de l'homme sauvage, voir en particulier Bernheimer (voir note 3), pp. 85–120.

6 J. Baschet, «Introduction: l'image-objet», in: *Id.,* J.-C. Schmitt, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval,* Paris 1996, pp. 7–26.

7 Sur les rapports entre les images médiévales et la notion de transgression voir G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar, V. Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge,* Paris 2008.

8 Les sources sont cartographiées mais également présentées sous forme de tableau dans l'annexe.

9 Sur l'Homme sauvage au Moyen Âge, voir les deux ouvrages de référence de: Bernheimer (voir note 3); T. Husband, *The wild man. Medieval myth and symbolism,* Catalogue d'exposition, New York 1980.

10 Sur la notion de contre-modèle, voir l'excellente mise au point de G. Bartholeyns et al. (voir note 7).

11 Pour les reproductions du cycle de Rodengo, voir V. Schupp, «Die Ywain-Erzählung von Schloß Rodenegg», in: E. Kühebacher (Hg.), *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter,* Innsbrucker 1982, pp. 1–27.

12 M. Curschmann, «‹Der aventiure bilde nemen›: The Intellectual and Social Environment of the Iwein Murals at Rodenegg Castle», in: M. H. Jones, R. A. Wisbey (éd.), *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages,* Cambridge 1993, pp. 219–227.

13 Sur cette question, cf.: Bernheimer (voir note 3); D. Yamamoto, *The Boundaries of the Human in Medieval English Literature,* Oxford 2000, pp. 170–196.

14 C. de Troyes, «Yvain ou le chevalier au lion», in: A. Pauphilet (éd.), *Poètes et romanciers du Moyen Âge,* Paris 1952, p. 176, v. 286–291. Sur l'association du sauvage et du paysan à la fin du Moyen Âge, voir P. Freedman, «Sainteté et sauvagerie. Deux images du paysan au Moyen Âge», *Annales E. S. C.,* 3, 1992, pp. 539–560.

15 P. Casadio, V. di Donato, «L'arredo in Friuli nel tardo medioevo. Spunti per una mostra», in: G. Fiaccadori, M. Grattoni d'Arcano (a cura di), *In domo habitationis. L'arredo in Friuli nel tardo Medioevo,* Venezia 1996, pp. 207–208.

16 R. Togni, «L'uomo selvatico nelle immagini artistiche e letterarie. Europa e arco alpino (secoli XII–XX)», *Annali di San Michele,* 1, 1988, p. 127, fig. 1.

17 R. Togni, à la suite de G. Cappa, attribue les sculptures de Saint-Pierre aux sculpteurs d'Aoste, Jean Vion et Jean de Chetro. Cf. Togni (voir note 16), pp. 127–128.

18 N. Perego, *L'Homo Salvadego di Sacco in Val Gerola,* Missaglia 2001, pp. 28–30.

19 Le commanditaire, Agostino Zugnoni, est peint dans le coin inférieur droit de la fresque. Il est identifié par une inscription: «Hoc opus fecit fieri Augustinus de Zugnonibus, nomine Actius die XVIII madj, 1464». Sur son identification comme notaire, voir R. Sacchi, «Migrazioni iconografiche e vicende storiche dell'Uomo Selvatico», in: O. Lurati et al. (a cura di), *Sondrio e il suo territorio,* Milano 1995, p. 482.
20 «E Sonto un homo salvadego per natura chi me offende ge fo pagura.»
21 C. Connochie-Bourgne, «‹Nature› et ‹clergie› dans l'œuvre de vulgarisation scientifique de Gossuin de Metz (Image du monde, 1245)», *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge. Mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan,* Genève, Paris 1994, pp. 10–11.
22 «Les mots de «férocité» et de «sauvagerie» se prennent par comparaison avec les bêtes sauvages, qui sont aussi appelées féroces. En effet, cas animaux s'attaquent aux hommes pour se repaître de leur chair, et ils ne le font pas pour une cause de justice, dont la considération appartient à la raison seule», in: Saint Thomas d'Aquin, *Somme Théologique,* vol. 3, Paris 1985, p. 908 (Question 159, 2).
23 Sur le mur Nord où a été réalisée une déposition représentant Saint Antoine Abbé, une inscription identifie les peintres et la date de l'œuvre: «Battatestinus et Simon pinxerunt die 18 madj, 1464».
24 L'image de Saint Antoine Abbé est souvent placée à cette époque au dessus de l'entrée des étables pour protéger le troupeau, voir D. Rigaux, «Réflexions sur les usages apotropaïques de l'image peinte. Autour de quelques peintures murales novaraises du Quattrocento», in: Baschet/Schmitt (voir note 6), pp. 7–26, 155–173.
25 Sur le mur Est, un archer faisant face au sauvage déclare: «Sonto uno che senta malitia de peccati […] leggi […] guarda […] ma […]». Sacchi (voir note 19), p. 491, fig. 3.
26 E. Zeni, *«La casa degli affreschi» di Ossana in Val di Sole: Ciclo pittorico, conservazione e proposta di intervento,* mémoire de maîtrise en Sciences des Biens Culturels, Université de Trente, Trente 2004, p. 43 (dactyl.). Une autre image d'homme sauvage datée des années 1480 provient probablement aussi d'une *Camera Picta*. Il s'agit d'un fragment de fresque d'une demeure alors habitée par une famille originaire de Brescia, voir F. Velluti, «L'uomo Selvatico nella pittura alpina», in: A. Pasinato (a cura di), *Heimat. Identità regionali nel processo storico,* Rome 2000, p. 324.
27 U. Zanetti, «Il mito dell'uomo selvatico nella montagna bergamasca», *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo,* 70, 2006–2007, p. 86.
28 «Chi non è de cortesia non intragi in chasa mia / se ge venes un poltron ge darò col mio baston».
29 Sacchi (voir note 19), pp. 485–487.
30 «SE MAI FU' AL MONDO LA GIUSTIZIA IN FIORE – HOGGI MERCÉ DELLE TRE ECCLESE LIGHE – FIORIR SI VEDE QUIVI IL SUO VALORE».
31 À Sion, en Valais, un interrogatoire du 14 janvier 1514 mentionne un texte satyrique chanté par un villageois déguisé en *vir sylvestris* qui entonnait les griefs du peuple contre ses maîtres, voir J. Bertrand, «Le théâtre populaire en Valais», *Archives suisses des traditions populaires,* 31, 1931, pp. 87–88.
32 Velluti (voir note 26), p. 322.
33 S. Spada Pintarelli, «L'uomo selvatico nell'arte dell'Alto Adige», in: B. Premoli (a cura di), *L'uomo selvatico in Italia,* Rome 1986, p. 38.
34 *Ibid.,* p. 39.
35 Bernheimer (voir note 3), pp. 123 ss., 176–185.
36 Sur les enseignes voir notamment D. Bruna, *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Âge,* Paris 2006.
37 Sacchi (voir note 19), pp. 505 ss.
38 Cette expression permet d'envisager la qualité «sauvage» d'un espace comme une construction sociale davantage qu'un caractère «réel» ou substantiel. Elle est empruntée à F. Guizard-Duchamp, *Les terres du sauvage dans le monde franc (IVe–IXe siècle),* Rennes 2009.
39 Si de nombreux auteurs s'accordent à reconnaître une reprise démographique dans les Alpes à partir de la seconde moitié du XVe siècle, l'évolution des structures agropastorales est encore

l'objet de débats et de variations importantes selon les régions. Les données manquent également pour mesurer localement l'ampleur des aménagements de cette époque (défrichements, extension des alpages, etc.).

40 À Florence par exemple des images d'Onuphre apparaissent sur les retables, tel celui de la chapelle Baroncelli à Santa Croce, réalisé par Giotto et son atelier entre 1333 et 1336.

41 S. Angelini, *Santa Maria Maggiore in Bergamo,* Bergamo 1968, pp. 76–77.

42 O. Zastrow, *Gli affreschi di Agliate,* Missaglia 1991, p. 95.

43 C'est le cas par exemple pour l'*Imago Pietatis* de l'église paroissiale S. Gaudenzio de Baceno (Val Devero, Piémont) réalisée en 1509.

44 Je me permets de renvoyer ici à un article en cours de publication, F. Pouvreau, «*Pilosa Sum, Sed Formosa*. Corps stigmatisé et sainteté admirable dans l'iconographie des saints ermites velus au XV[e] siècle (1410–1530)», *Intus et Foris,* Actes des journées d'études du groupe Questes (Paris, 12–13 juin 2009).

45 À ce sujet voir P. Braunstein, «Confins italiens de l'Empire: nations, frontières et sensibilité européenne dans la seconde moitié du XV[e] siècle», *La conscience européenne au XV[e] et au XVI[e] siècle,* Paris 1982, pp. 35–48.

46 J. Wirth, «La représentation de la peau dans l'art médiéval», *Micrologus,* 13, 2005 *(La pelle umana – The Human Skin),* p. 151.

47 Saint Onuphre apparaît par exemple, totalement velu, sur le vitrail de la confrérie des cordonniers de la cathédrale de Fribourg en Brisgau réalisé vers 1320, voir *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Fribourg-en-Brisgau, 7, 1976, col. 86.